



GERENCSÉR SZEKRÉNYESSY PÉTER:

A mámor esztétikája

(Hermann Nitsch: *Hatnapos játék*)

„Mi ez a zsírszag?”
(Sziddharta Gautama)

Jóllehet a *Hatnapos játékot*, melyet Nitsch bukolikus környezetben fekvő, barokk stílusú kastélyában 1998 augusztus 3-9 között tartott(ak), Bécs után bemutatták (reprodukálták) már Magyarországon¹ is, az osztrák akcionista azonban megtakarította a fáradságot, hogy erre a szakadásra és elmozdulásra reflektáljon: mintha elbagatelizálta volna a különbséget, a tér és az idő eltérő szerkezetét. Márpedig így valami hasonló történt a produkcióval, mint a hétköznapi gyerekekkel, akit kiöntöttek a fürdővízzel együtt. A számos vallási-mitológiai hagyományban és orgiában gyökerező performansz² egyszeri és megismételhetetlen eseményként gondolható el, amelynek élménye nem adható át közvetlenül más médiumok segítségével, anélkül, hogy ez alapjait ne érintené.

A performansz eseményaktusa helyett a Palais Lichtensteinban és a Kiscelli Múzeumban ellenben videófelvevételek, fotók, vérrel telifröcskölt vásznak, kellékek³, tehát az alkotás ma-

¹ Egészen pontosan: Kiscelli Múzeum, 1999 június 18 - július 11.

² Mivel nem eléggé tisztázott, hogy e fogalom alatt mit is értsünk, vagy mások mit értenek alatta, továbbá mert ugyanazt a fogalmat heterogén módon használják, nos, ezért itt a tág 'nemszínházi előadóművészet' értelmet tulajdonítom neki. Gyűjtőfogalomként használom, amely alá – eltekintve azok történeti alakulásától – a performansz holdudvarába tartozó szétagrozott fogalmakat (fluxus, happening, event, activity, process art, akcionizmus, total art, live art, street art, body art, estébé) is begyűrom, amelyek között gyakran szignifikáns különbségtételt sem lehet tenni. Ez a mondat nyomban pontosításra is szorul: támadhatóvá válik ugyanis azon a ponton, miért éppen a performansz kifejezést emelem a hierarchia csúcsára, miért nem, mondjuk, az ezt történetileg megelőző happeninget. Ennek oka a megnevezés kényszere, hiszen nem létezik átfogó terminus a korpuszra, amely eligazítana a fogalmi kavalkádban. A happening szó trónra ültetésével ugyanez lenne a helyzet, miért ez, miért nem a másik – azaz szerencsétlenségemre sehogysem menekülnek meg a hierarchizálás vádjától. Circulus vitiosus. Ennél azonban van egy tudományosabbnak látszó érvem: a Gregory Battcock és Robert Nickas szerkesztette *The Art of Performance*, ill. Roselee Goldberg *Performance Art* c. könyve is ezt a fogalmat teszi meg összefoglaló munkája címének, Magyarországon pedig az eddig megjelent legteljesebb interpretációs antológia is hasonlóképp jár el [Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi – Tartóshullám, Bp. 2000].

³ Adamik Lajos felrója, hogy a német Relikt szót minduntalan relikviaként adta vissza a magyar brossúra és a plakát, nyilván – és ezt már én teszem hozzá – az etimológiai asszociáció okán, pedig a német nyelvben elsősorban maradvány, kellék értelemben használatos. A magyar katalógus ezzel olyan célzatos interpretációt adott a kiállítás anyagainak, amely automatikusan feltételezi a szakralitást, holott – érvel Adamik – a németben ez korántsem annyira egyértelmű.

radványai voltak láthatók, amelyek nem pótolhatják a prinzendorfi rendezvényt. A bécsi mellett a budapesti kiállítás sem maga az *esemény* volt, és ez a markáns médiumváltás fontos szempont lehet akkor, ha nem felejtjük el, hogy pontosan azt veszi vissza Nitsch (ellen)színházából, ami a lényege volna: megfosztja a nézőt a „rituális léttalálás”⁴ (Nitsch) átélésének lehetőségétől. A videó, a fotó mint síkszerűség, amely megtartja a keretszerkezetet, úgy akarja a *trompe-l'oeil* hatását kelteni, hogy közben elválasztja a művészeti teret a nem-művészetiől, bár a performansz elméletei hangsúlyozzák az ún. művészet és az ún. élet közötti határvonal elmosódásának szükségességét. Kaprow a kiterjesztés elvét azzal kapcsolatban fogalmazza meg, hogy „a képmező sokkal inkább az alkotás folyamán jön létre, semmint *a priori* ott volna”⁵, a tényleges teret a hagyományhoz *képest* nagyobb mértékben kell bevonni a műalkotásba. Igaz ugyan, hogy e két létdimenzió egymásbajátszódásának meg kell előznie a különválasztottság feltételezését, és nem világos, milyen kritériumok alapján lehetséges a kettéosztás életre és művészetre. Ezzel összefüggésben az sem söpörhető könnyedén a szőnyeg alá, hogy ha a performansz határátlépésének „alapvető gondolata a *művészet visszavezetése az életösszefüggésre*”⁶, leválasztható-e egyáltalán egymásról az, amit életnek és művészetnek szokás *nevezni*. Ez egy aporetikus paradoxonhoz vezet, miszerint a különbséget éppen a határ fellazításának vágya legitimálja és erősíti meg, bár, hogy ez az elméleti fejtegetés érvényesíthető-e egyáltalán a gyakorlatban is, ugyancsak fogas kérdés.

Mindenesetre Nitsch a tárlattal mint médiummal azt sugallja, nem mondott le egészen a képcsinálásról, valamint az eleve adottként tételezett keretről, és ezzel visszahelyezi a művészetet (?) a „műterem romantikájába”⁷. A performansz, általában a performansz, nem tárgyi művészet, Nitsch viszont a *Hatnapos játék* nonstop fotózásával, videófelvételek készítésével és a felhasznált anyagok buzgó elraktározásával tartósítja saját akcióját, azaz visszaállítja jogaiba a tárgyi művészet diskurzusának hagyományos kereteit. Ugyanakkor a performansznak csupán maradványait, emlékezetét képviselhetik a fennmaradt vér- és húskonzervek, nem maga az aktus, hanem az aktusnak a *nyoma* (Derrida) válik kézzelfoghatóvá, amely lerombolja a folyamatszerűséget, a befejezetlenséget, a nem készen kapott műalkotás kaprowi tézisének. Az akció kiállítássá való transzfigurációjával és a néző passzív szereplővé való kárhoztatásával (pontosabban résztvevőből nézővé való degradálásával) kioltódik az a többlet, amelyet maga a medialitás ruház a jelentésre. A mozgatás, a távollét, a kivágás figyelmen kívül hagyása egynemű megszólalássá alakítja az opust, noha a médium már

In: „Azt mondják tabukat sértek. Pedig nem sérteni kívánom a tabukat, hanem létezésük okait kutatom.” (Adamik Lajos interjúja Hermann Nitsch-csel.) Balkon 1999/9. 18. [a továbbiakban: AMTS]

⁴ Hermann Nitsch: az orgia-misztérium színház elméletéhez. második kísérlet. Balkon 1998/9. 12. [a továbbiakban: OMSZE]

⁵ Allan Kaprow: *Assamblage, environmentek & happeningek*. Artpool – Balassi – BAE Tartóshullám, Bp. 1998. 18.

⁶ Peter Gorsen: Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben. In: Szőke, 2000. 115.

⁷ Kaprow, 1998. 48.



önmagában is beszédes. A médiumelmélet elnyűhetetlen filozófusa, Marshall McLuhan szerint a tulajdonképpeni üzenetet maga a médium hordozza, amely ebben a megfogalmazásban ha talán megháborodott is, jelzi, a médium nem csupán közvetítő *eszköz*, passzív hordozó, hanem befurakodik a jelentésbe is. Bár ez ellen az analógia ellen Roman Jakobson kommunikációelméleti taxonómiája nyilván kézzel-lábbal hadakozna (a kód és a csatorna fogalmának összekeverése), mégis mintha McLuhan számára ez – durván elnagyolva – a jelölő – jelölt házasságának felelne meg a szemiotika nyelvén.⁸ És hozzá kell tenni: a jelölő – jelölt stabil, problémamentes viszonyát a filozófia mára jócskán megkérdőjelezte. Mivel a különböző médiumokon való megszólalás megváltoztatja a műalkotás értelmezésének keretét, és más-más jelentést tart mozgásban, nem tök mindegy, hogy Hermann Nitsch a mozdulatlan képkeret, vagy az eleven akció eszközét használja-e.⁹

Ha a neoavantgárd felfogható úgy is, mint a keret zártságának kritikája, akkor Nitsch a performansz fogalmát felfüggeszti annak *bemutatása* kapcsán, visszahelyezi a „galériák avitt”¹⁰ falai közé. Ennek a repetázási igénynek másik hozadéka, hogy megsérti a spontaneitás és megismételhetetlenség elvét, a rövid életű műalkotás kritériumát, amelyet Kaprow „dobd el-kultúra”¹¹ néven emleget, és amely az állandósággal és a hagyományozódással áll szemben. A sokszorosítás, a reprodukció megtámadja az eredetit, ahogy Walter Benjamin nevezetes és kissé homályos esszéjében¹² állítja, távolságot teremt önmagától, és megöli az eredetit. Igaz ugyan, hogy a 20. század művészetelméletében eredetről beszélni meglehetősen leértékelődött, másrészt pedig problematizálható az a viszony, amely az eredeti és a másolat, a széria között fennáll, hogy tudniillik ugyanarról az entitásról van-e szó még mindig, ha ezt a relációt törésként könyveljük el. Abból, hogy a hat napos buli alatt mindent akkurátusan konzerváltak, következik, hogy megtörténik a tett fotózás, filmezés általi *helyettesítése*, és így roncsolása – oly módon, ahogyan a szavak helyettesítik a dolgokat. Ugyanakkor Benjamin *aura*-fogalma ügyesen jellemzi a sokszorosított, megismételt műalkotás eltérő kontextusát. Ezzel összefüggésben annál is inkább furcsa, hogy Nitsch nem érzékeny erre a szakadásra, a kontinuitás hiányára, mivel ellentmondásos módon maga is elismeri: „... a kiállított tárgyak egyáltalán nem leírhatók. Éppúgy, ahogy a 6 napos játékon is részt kell venni, máskülönben nagyon nehéz visszaadni, mi történik ott.”¹³ Az esemény (*event*) nem tárgyi művészet, ha egyáltalán az, aminek nevezi magát, de semmiképpen sem

⁸ Eco, érdekes módon, nem a szemiotika, hanem az olvasóközpontúság felől cáfolja McLuhan – szerinte végig nem gondolt – állítását: „... a médium nem az üzenet; az üzenet az lesz, amivé a befogadó teszi, amikor összeveti a maga befogadó kódjaival, amelyek nem azonosak sem a kibocsátóéval, sem a kommunikációkutatóéval...” Umberto Eco: *A cogito interruptus*. In: Uő: *Az új középkor*. Európa, Bp. 2002. 145.

⁹ Töredelmesen bevallom, magam is legfeljebb szekunder forrásból, azaz származékos médiumokból szedtem információimat. Nem voltam kint Prinzenborfban, mert messze van, és különben is nagy volt a kánikula.

¹⁰ Kaprow, 1998. 48.

¹¹ i. m. 32.

¹² Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. In: Uő: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp. 1969. 301-334.

¹³ AMTS. 16.

szabadna tárgyakat csinálnia, legalábbis úgy csinálnia tárgyakat, ahogyan Nitsch, amivel aztán a művészet piacán kereskedik. Bekéreszkedik a galériába, intézményesedik, holott eredetileg éppen ezt akarja kikerülni. A neoavantgárdot Peter Bürger azon az alapon kritizálja¹⁴, hogy – noha itt eléggé szabadon idézem – bebocsátás kér az Akadémiára, és ezzel újratermeli és legitimálja a művészet fix státuszát, miközben eredeti terve az ellenállás, a dekonstrukció, vagy még inkább a destrukció és a kivülről lett volna. Bürger egyik leggyilkosabb konklúziója, hogy ezzel a neoavantgárd visszamenőleg az avantgárdot is lejáratja. Az intézmény és a piac visszatérése *ebbe* a művészetfogalomba, aláássa saját kiindulópontját, konvencionálissá teszi. Rosszindulatúan szólva, ez Nitschnél annyit tesz, hogy az ismétlés, a hiúság vágya nagyobb úr, mint bármiféle punnyadt performanszos teoretizálás.

A művészet piacképes, továbbadható árucikké válása és kivételezettségének felszámolása mellett ugyanakkor mérlegelni kell a hozzáférés kökemény epistemológiai és hermeneutikai problémáját is. Hiszen ha a Nisch-féle akció óhatatlanul és nyomtalanul pusztulásra van ítélve, örökre elveszik az eseményen részt nem vevő befogadó számára. Nitsch ezt meggátolandó, a prinzenndorfi opus kiállítással való tolmácsolására kényszerül, amely ugyan annak csak meghosszabbított *mása*, de hát, mit lehet tenni, mindenfajta interpretáció csak protézis. Előbb az esemény és a kiállítás szétválasztását a dolog és a szó viszonyával próbáltam metaforizálni, de kötve hiszem, hogy ezzel seggére csaptam volna az eredetiség problémájának. Az eredetiség fogalmát eddig a reprodukálás mikéntjében, az akció és másolat vonatkozásában igyekeztem értelmezni, ugyanakkor, hogy illúziónk ne legyen, *amit* Nitsch reprezentál, már az sem törölmetszett ártatlan rózsza, hanem áttételeken keresztül válik elérhetővé. *A reprezentáció az reprezentáció az reprezentáció az reprezentáció...* Az antik és keresztény, illetve más kultúrákhoz maga is többszörös interpretáció, kifejezés, napvilágra kerülés révén jut hozzá, amelyben a jelstruktúra disszeminációja szintén bomlasztja az eredeti, közvetlen megnyilatkozás esélyét. Az *arkhé* már reprezentálásokkal, másolatokkal terhelt, beindul a jelölőláncolat távolító mozgása. Második lépcsőben pedig Nitsch ennek a már eleve destruált maradványnak adja a szimbolikus mítoszinterpretációját, amit aztán a befogadó szintén más formába önt (ki), mint azt a bizonyos fürdővízes csecsemőt, vagy mi volt az, gyereket.

Nitsch baklövése révén, mellyel bent ragad a képformátum tradíciójában és a tárlat másodlagosságát a cselekvéshez *képest* elmulasztja nyomatékosítani, a performansz diskurzusát vágja pofán. Ez tehát nem marginális probléma, nincsen jelentés híján, hiszen gyakorlatilag kiiktatja saját művéből azt az akcionista paradigmát, amelyhez kötődik. Persze, a teóriának¹⁵ nem feltétlenül szabad megelőznie a praxist, és – egy másik közhellyel élve – minden műalkotás újradefiniálja a művészet fogalmát, továbbá az osztrák performer nem is ebből a kaprowi, vagy John Cage-féle teóriából közelíti meg a dolgot, nála a performansz

¹⁴ vö: Peter Bürger: Az avantgárd műalkotás. Szép literatúrai ajándék. 1997/3-4.

¹⁵ Módszertanilag nem a leghelyesebb elmélettel dobálózni, annál is inkább mivel a performansz teoretizálása önmagában apória: lényegében, vagy majdnem lényegében az anything goes elvét hirdeti, mégis szabály-és kritériumrendszert állít fel önmagával szemben, hogy az lehessen, ami(nek mondja magát). De vajon lehetséges-e területfoglalása anélkül, ha eltekintene a rendszer felállításától? Honnan tudnánk, hogy performansz-e valami, ha hiányoznának – ha



konceptuális és mediális jellege kevésbé áll az előtérben, mint maga a „létmegélés”. Csak-hogy Nitsch teoretikus szinten elkötelezi magát a performansz és leányvállalatai mellett, és ebből a szempontból már számonkérhető rajta – többek között – az a fogalomhasználat, mely az előadást Orgia-Misztérium Színháznak titulálja, tehát egy tradicionálisabb előadó-művészet terepére utalja. Továbbá, az opusnak a *Bild. Frei. Machen*, azaz körülbelül a „Tedd szabaddá a képet” szlogent adja a keret elleni tiltakozásul, azonban ezt az ígéretét sem sikerül betartania. A kiállítások esetében pedig nem történnek meg a képzőművészeti ágak, műfajok és médiumok közötti határvonalak elbizonytalanításának kísérletei, azok a „a határokat feszegető kísérletek[...], melyek a hagyományos művészetfelfogások ellen irányultak.”¹⁶ Ez márcsak azért is róható fel hiányosságként, mivel ritkán kérdőjelezi meg a művészetet olyan radikálisan valamely diskurzus, mint a performansz, és ha a művészet története felfogható úgy is, mint amely tendenciaszerűen eltolódik az önreflexió és a médium érzékelése felé, akkor Nitschnek, aki ehhez a tradícióhoz sorolja magát, mindenképpen vigyáznia kellett volna a médiumváltás nem elhanyagolható különbségeire.

Holott Nitsch többek között éppen arra hajt, hogy a *Gesamtkunstwerk* jegyében valamennyi érzékszervre hasson, a hallás, a látás, a szaglás, az ízlelés, a tapintás révén az *azonosulás* lehetőségének magasabb fokára érkezzen el valamifajta totális művészet bűvöletében. Hogy ez az azonosulás mennyire hamvába holt, arról fent már ejtettem szót. A művészeti ágak közötti mezsgye fellazítását a prinzenndorfi akciónál siker is koronázza, de azért ácsi, ez nem olyan egyszerű, mint ahogy a képlet a felszínen mutatná.

Hermann Nitsch bőkezűen bánt a médiumokkal, a zene, a képzőművészet, a test, a színház eszköztárainak adaptálásával összművészeti eseményt hoz létre, amelynek következtében esztétikailag és filozófiailag lényegesen komplexebb megnyilvánulásmód felé puhítja az utat. Kérdés azonban, hogy ezzel kitérítje-e a művészet határait, és ezzel beírja-e magát oda, vagy pedig kétségbe vonja és átírja-e azt. Kimondva-kimondatlanul művészetként értelmezi az akciót, és így, ha valamiféle párás antiművészetként is határozná meg, akkor is a művészet kategóriáján belül horgonyozna le. Könnyen belátható közhely ugyanis, hogy a művészetet jobbra csak belülről lehet ostrom alá venni, de ekkor elsikkad a sokat hangoztatott élet és művészet kibékítése. Másrészt a különféle művészeti ágak, műfajok és médiumok közötti fúzió is elmarad, hiszen az intermedialitás (Dick Higgins) még nem ekvivalens az egységes megszólalással. Jól is néznénk ki... Alighanem a festészettől a zenéig terjedő *önálló és szimultán* kifejezésforma megvalósíthatatlan ábránd. Nitsch a különféle kommunikatív formák együttes, de különálló használata mellett ugyanakkor igencsak haragszik a verbális kommunikációra, mint mondja, a szöveg hiányát többek között az érzéki információ hatékonyabb volta indokolja: „Eredetileg én is hagyományos színházi keretek között gondolkodtam, azonban rádöbbsentem, hogy a legkülönbözőbb érzéki benyomásokat, az illatokat, ízeket mindig csak verbálisan adom vissza, és ezzel nem érhetek el „igazi”

hozzávetőlegesen is – a mértékek? Ám magához a szabályhoz mint tájékozódási ponthoz való illeszkedés és igazodás, annak követése és/vagy elutasítása megintcsak kényszerű és elkerülhetetlen. Gyanítom, ez a performansz egyik alapvető anomáliája.

¹⁶ Johann Lothar Schröder: Bevezetés. A performance, valamint más rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése. In: Szőke, 2000. 14.

hatást. A nézőknek azonban valódi élményekben kell részesülniük, ezért akarok mind az öt érzékszervre *egyidejűleg* [kiemelés tőlem – G. P.] hatni. A nyelv egyre feleslegesebbé vált, hiszen valós történeteket rendezek meg.”¹⁷ A *logocentrizmus* (Derrida) e kritikája és a nyelvvel szembeni szkepszis mintha azt pedzegetné, hogy a nyelv másodlagos a tapintáshoz, az ízléshez, a szagokhoz és a cselekvéshez képest. A vizualitást szintén elsődlegesebbnek képzelem, elfelejtve, hogy ott is működik egyfajta filter és megkettőződés. A látványelemek dominanciája kritika is lehet az európai kultúra szövegközpontúsága felé. A mindig kicsit sokat markoló, és ezért elhamarkodott következtetésre jutó Vilém Flusser például amondó, a 20. századra a szöveges alapú médiumok uralmát fokozatosan átvették a képalapú médiumok, bár Flusser ezt elsősorban a technikai képekre (fotó, televízió, film, video) érti.¹⁸

A nonverbalitás viszont csütörtököt mond ott, hogy Nitsch több mint 1500 oldalnyi forgatókönyvet írt, amely alapján meg akarta valósítani a prinzenborfi műsort. Egyébként – igaz, csak a többszöri előadás esetében – Kaprow sem utasítja el a partitúrát. A partitúra azonban a spontaneitás fogalmát áthelyezi, így ez olyan értelmet kap, hogy meg lehet ugyan szabni az események folyását, viszont nem olyan pontosan, mint a színház esetében: „Az egyes részek annyira elnagyoltan lettek lejegyezve, hogy elkerülhetetlenül akadtak pontatlanságok egyik előadástól a másikra. Néha pedig a munka bizonyos részleteit nyitva hagyták a véletlenek vagy az improvizáció számára.”¹⁹

A másik: Nitsch a nyelv fogalmát, amikor annak szükségtelen voltáról beszél, a szövegre korlátozza, miközben az általa említett zene, íz, tapintás is jelrendszerként, tehát nyelvként működik. Richard Wagner muzsikájának ötlete nyilvánvalóan az általa házi szentként tisztelt Nietzsche-től származik. Amikor azt írja, hogy „az orgia misztérium színház hat napon át tartó játéka egy hattételes szimfóniának felel meg, voltaképp valamennyi alapmotívum zeneileg állítódik rendbe”²⁰, akkor az *aliquid stat pro aliquid* utalásos rendszerét alkalmazza, ahol a dolgok nem azok, amik, hanem valami áll helyettük. Tehát nyelvként artikulálódnak.

Nitsch képkezeléséből világosan kitűnik, hogy a bécsi akcionizmus az (akció)festészetből ered, vagyis leegyszerűsítve nem más, mint a festészet kiterjesztése a cselekvésre. A kép már nem valaminek az utánzására, ábrázolására kívánja felhasználni, hanem az akciófestészet jegyében maga a festési aktus válik fontossá. A gesztus a késztermék helyett, az éppen készülő, folyamatában lévő mű a végeredmény helyett, amely a nézőt illetően beavatási szertartásként is értelmezhető (vagyis a néző résztvevővé válik). A kép nyilvános térben készül, és az előre elgondolt megtervezettség helyett a vér mintegy véletlenszerűen tör magának utat a vásznon, kenődik széjjel. A vér többek között a halál és az élet ellentétét, az orgazmus közeli ekstázikus begerjedést (a bika már önmagában szexuális konnotációt sejtet), a bőséget, a Napot szimbolizálja. Nitsch a *Massenet Herodiadé*-hoz készített kosztümöt vére hajazó vörös festékekkel mocskolta be, itt viszont már „vérrel fest (...)

¹⁷ Hermann Nitsch Orgia Misztérium Színháza. (Sagmeister Nicolette interjúja). In: ELITE Magazin 1998/8. [a továbbiakban HN]

¹⁸ Elég mókás azonban, hogy Flusser nézeteinek terjesztésére minduntalan a szöveget használta.

¹⁹ Kaprow, 1998. 58.

²⁰ OMSZE. 12.



hirtelen vonalakat és erősebb színeket”²¹. A lemészárolt állatok vére, belei rácsörgedeznek a vászonra, amelynek így táblaszerűsége megszűnik és háromdimenzióssá alakul át, és nem létezik egyfajta, abszolút autentikus nézőpontja. Nitsch azt írja elődeiről, hogy azok „szét akarták robbantani a képformátumot”²², ugyanakkor nála a képkeretnek ez a felbolygatása nem valósul meg, maximum némileg oldódik. Amennyiben a keret elleni tiltakozás reflexió a középpont, a hierarchia, a szillogizmus, a teleológia elvesztésére, itt ez nem történik meg maradéktalanul. Azzal, hogy a vásznak elé emberi testeket állít, valamint a keresztény ikonográfiából kölcsönöz szimbólumokat (oltár, kereszt, kehely) és installációkat alkot, a vászon síkszerűségéből ki-kicsapkod a térbe, ám ez talán mégsem az a szétrobbantás, amiről beszél. Kaprow terminusával legföljebb assamblage. Nitsch módszere elárulja előzményeit is, rávall az informel expresszionista hajlamaira és Jackson Pollock fröcsköléses, csöpögtetési technikájára (dripping painting), ahol a festő ugyanúgy belép a képmezőbe, mint Nitschnél az emberek. Azonban amíg Pollocknál a hagyományos anyaghasználat, a festék megmarad, itt a kép vérral festődik – úgymond – élőben, a szemünk láttára (már akinek, ugye...). A festék vérral való helyettesítése Nitsch szándéka szerint újfajta katarzist eredményezne, a halál és a mámor élményének újszerű megfogalmazását.

Maga a lekötözött, a megfeszítettiséget imitáló, vagy az állati tetemek belei közt vájkáló ember teste – a kortárs Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler akcionizmusához hasonlóan – is médiummá válik. A nyugati filozófia történetében a test és a lélek hierarchikus oppozíciójában többnyire a test alkotta az alacsonyabb rangúságot a lélek szupremációjával szemben. A test nyelviségét, retorikáját, a test használatában bekövetkezett változást az esztétika terén Glusberg a következőképpen magyarázza: „A művészet történetében mindmáig a test csak része volt az előadásnak; ma már a test maga az előadás...”²³ Ez a gondolat azt sugalmazza, hogy a test immár nem önmagától eltávolodott dolog. Igen ám, de jelrendszerré avatódása ezzel inkonzisztenciában van. Mindenesetre a testet a színház, pontosabban a színházzal fasírtban álló előadóművészet felé mozgatja el, mint ahogyan Joseph Beuys társadalmi plasztikája, vagy Gilbert és George mozdulatlan *living sculpture*-je sem a szobrászatot eleveníti fel csupán, hanem akció is egyúttal. A testrongálás ennek egy brutálisabb műsorszámát képviselné, Schwarzkogler, Gina Pane, Hajas Tibor, Marina Abramović, vagy az arcát folytonos operálással módosító, így az orvostudományt a művészettel (?) vegyítő Orlan a testet mint *objet trouvé*t (talált tárgy) veszi igénybe – és itt legalább olyan fontos a tárgyként való kezelés, mint az, hogy ez a tárgy *talált*. Azonban míg utóbbi alkotók a saját testüket veszélyeztetik, Hajas a magnéziumlobbanásaival, Abramović az önsebzéseivel, addig Nitschnél csak a leölt jószágok fizetnek a testükkel az akcióért, a résztvevők esetében ez nem – szó szerint – vérre megy, hanem csak színlelés, imitáció. Senkinek semmi baja nem lesz, a performansz után mindenki jókedvűen tép haza kóllázní. Amikor az emberek beledugják a fejüket az állati szervek közé, vagy bikák vérével locsolják le egymást, az inkább kelt komikus hatást, mintsem a *majestas* érzetét. Itt a test és a festészet egyesítésének kísérlete szokatlan vizuális lehetőségek keresésével jár együtt, míg azonban Yves Klein, aki

²¹ WST. 6.

²² Hermann Nitsch: az orgia misztérium színház festészete. Balkon 1998/9. 20.

²³ Jorge Glusberg: Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance. In. Szőke, 2000. 104.

szintén fest testtel, sárral, vagy festékkel dolgozik, addig Nitsch „esztétikailag diszkriminált”²⁴, romlandó anyagokat von be e célra. Immár nem elsősorban a szín, hanem az anyag fontos, Beke László a festéknek ezt a helyettesítését *materiálakciónak*²⁵ nevezi.

A performansz elméletei úgy fogalmazzák meg tételeiket, hogy direktbe neki menjenek a színházi struktúráknak, amely az önállóság kinyilvánítását tekintve érthető, ugyanakkor kissé megmosolyogtató is, és bizonytalan, hogy saját, igencsak combos kritériumaiknak meg tudnak-e felelni. Azzal, hogy a színház *viszonyában* határozzák meg magukat, még ha annak negatív „tükröképeként” is, nem tudnak elszakadni tőle. A színházzal szembeni jelző: az organikuság. A performansz abból indul ki, hogy a színház fikció, ő pedig maga a nagybetűs valóság. Ahogy a műterem és a galéria a nézőt és a művészeti alkotást elhatárolja, úgy a néző helye a tradicionális színházban is jól el van különítve, s egy megemelt térrel, történetesen a színpaddal le van választva. A performansz szándéka szerint ezt a viszonyt kívánja radikálisan összegubancolni, hogy már ne lehessen megkülönböztetni egymástól a művész és a közönség megszokott szerepleosztásait, ami a szerzőség kérdését is mobilissé teszi. Ezzel a „mindenki művész – minden művészet” beuysi elgondolását idézi föl, ahol amorffá válik a határ művész és nem művész között, a néző passzív résztvevőből aktív ágenssé válik, és fordítva, – ezt az idézőjelek óvintézkedése mögé bújva mondom ki – a „művész” is válhat nézővé. Azonban mégiscsak az van, hogy Nitsch szerepét kitüntetjük a *Hatnapos játékokban*, és ha valaki megvonná tőle a *művész* titulust, bánatában lefogyna majd' húsz kilót. Beuys állításából viszont az következik, ha mindenki művész, akkor tulajdonképpen senki sem az. Erre az elmélet is bólogatna, mely szerint így az eseménynek megkérdőjeleződik a művészetként történő elkönyvelése, a művészet és az élet határai elmaszatolódnak.

Feltűnő az az ellentétes mozgás, amely a valóság (élet) és a művészet viszonyában mutatkozik meg az irodalom és a performansz között. Kant a szépséget *érdek nélküli tetszéként* definiálta, azaz a műalkotás autonómiájáért szállt síkra, és ezt a meggyőződést például Mallarmé, a parnasszisták és a l'art pour l'art gondolta tovább. Homlokegyenest eltérő álláspontot képvisel az avantgárd, a neoavantgárd és benne a performansz, amely mániákusan a közös nevezőre való visszavezetést hajkurássza, miközben a posztmodern irodalom és a posztstrukturalizmus a nyelv és a valóság szétválasztottságának, a művészet introverziójának tudatosításán fáradozik. Amíg az irodalomban körszerűnek a szétválasztás minősül, addig a performansz esetében az egyesítési kísérlet.

Az élet és művészet „képlékeny morfológiája” (Kaprow) azonban megköveteli a keret lebontását, annak a különbségnek a megsemmisítését, amit Mircea Eliade *szentnek* és *profánnak* nevez. A szent tér a művészet terének, a profán pedig az élettérnek (bajos szó) feleltethető meg, a „tér nem homogén ... [l]étezik tehát egyfajta szent, vagyis „erővel feltöltött”, jelentőségteli tér, és léteznek más, nem szent terek”, amelyeket Eliade „formátlan tartományoknak”²⁶ hív. Amennyiben Nitsch az élet és a művészet egyesítésén illetve nyitottságán dolgozna, ezt a [z] – Eliade által később – *káosznak* és *kozmosznak* aposztrofált teret

²⁴ Kaprow, 1998. 31.

²⁵ Beke László: Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között. In: Uő: *Médium/elmélet*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Bp. 1997. 146.

²⁶ Mircea Eliade: *A szent és a profán*. A vallási lényegről. Európa, Bp. 1987. 15.



kellene összefűznie²⁷. Ugyanakkor a hat napos játék – mint, ha máshonnan nem, hát dolgozatomból feltehetőleg minden kedves olvasóm értesült már – Prinzendorfbán, azaz egy lezárt térben zajlott le, vagyis nem homogenizálja a teret, az osztrák kastélyt megszentelt helyként tünteti ki. Nitsch tehát nem lép ki a keretből, csak nagyobb méretűre növeszti. A színpad, a megemelt tér Prinzendorfra tágul ki, de ugyanúgy megmarad gigantikus méreteiben, tagolja a teret és azon kívül megszűnik a térbeli kontinuitás. Nem felbontásról, csupán a keret lazításáról van szó. Ezért kéri számon a performansz szabadulóművészen Chaluppecký: „... de meg kell vizsgálnunk, mit is próbálnak voltaképpen csinálni. Megtörik ezt a keretet? Lerombolják? Vagy éppen ellenkezőleg, kitágítják és megnövelik? Vagy saját műveiket e kereten kívülre helyezik?”²⁸ A keret totális lebontása emiatt inkább naiv elméleti delíbiában, hiába strapálná magát Nitsch, hiszen az egész káoszt kellene felölelnie – ami talán mintha túl nagy falat lenne. De nem tudom.

A közönség bevonásából következik a professzionalizmus elutasítása, amely szintén a színháznak csapna oda. Gulden, Nitsch tettevé társát az nyilatkozta, hogy „...nem egy összeszokott csapat[tal]” dolgozik és hogy az „[a]z akciókhoz valójában nem tartoznak próbák.”²⁹ A *mindenki lehet művész* hangzatos teóriájával szemben azonban több napig tartottak a próbák Prinzendorfbán, így cáfolva meg a spontaneitás és a bárkiből lehet résztvevő elvét. Rendőrök ügyeltek arra, ki mehet be, és csuklószalaggal különböztették meg a szereplőket, akiket maga Nitsch *választott ki*. Igaz, az orgiát, az eszem-iszom eksztatikus mámorát mindenki élvezhette, feltéve persze, ha előtte leperkálta a részvételi díjat. Így győz az akción a jóléti társadalom, amelynek hazugságait igyekszik leleplezni.

A színház gondos, precíz kimunkáltságával szegülne szembe a véletlen szerepe, amelyet Kaprow az arisztotelészi négy okból eredeztet.³⁰ Ezek közül a létesítő okot az alkotókkal hozza kapcsolatba, a formai okot pedig az alkotás végső formájával. Tekintettel arra, hogy az alkotók kiválasztásának véletlensége enyhén szólva sem a rögtönzés alapján szerveződik, Nitsch pedig valamire mégiscsak ki akarja futtatni a *Hatnapos játékot*, mindegyik kikötés csorbát szenved. A prinzenborfi kertben lezajlott eseményt Alfred Guldennel rendezte meg, aki ugyan a rendező titulust elutasítva inkább az események ösztönzőjének, mint irányítójának nevezi magát, de a gyereket sokféle névre el lehet keresztelni. A partitúra ellentmond a véletlennek, bár kétségkívül nélkül nem lenne kompozíció. A véletlen fogalma azonban mégiscsak védhető a fenti értelemben, miszerint nem totalításában kell felfogni, hanem arról van inkább szó, ne legyen a performansz előre, pontról-pontra lerögzítve, vagyis a véletlen emancipálódjon a terv mellé. Ezzel a spontaneitás valamelyest kihozná a *színházat* hagyományos, művi keretei közül, és egy bizonyos forogatókönyvön belül a kompozíció esetlegessé, szabadon alakíthatóvá válik. Ugyanakkor az élet és művészet kettősének felforgatását, még a hagyományos színházi kategórián belül, már Artaud, Brecht, Tadeusz Kantor,

²⁷ Talán nem túl távoli asszociáció, hogy James Joyce a *Finnegan's wake*-ben ezt a különbségtételt nem látja ilyen egyértelműnek, és a világot a labirintusként való elgondolásnak megfelelően a kaoszmosz névvel jelöli.

²⁸ Jindrich Chaluppecký: Művészet és áldozat. In: Szőke, 2000. 137.

²⁹ „Az én színházam például: élet” (Interjú Alfred Guldennel). Balkon 1998/9. 16., 15.

³⁰ Kaprow, 1998. 38.

Genet megkísérelte, és ezek után nem világos, hol leledzik az a határvonal, amely a performanszt megkülönböztetné az említett szerzők teljesítményétől. Kissé ködös az is, ahogyan Nitsch a színház fogalmát kezeli, hiszen az opust egyszer Orgia Misztérium Színháznak nevezi, máshol a színház lerombolásáért áll ki, ráadásul Gulden maga is a színház, bár az experimentális színház területéről érkezett. Amikor Nitsch azt állítja, hogy „[a] kellemes, látványos kosztümökkel és díszletekkel kiállított színház ideje lejárt”³¹, akkor inkább az ún. polgári darabokkal áll szemben, vagyis beszűkíti a színház fogalmát, és a kísérleti színházat nem sorolja közéjük. De Artaud sokkoló színjátszása korántsem ezt a Scribe-i válfajt képviseli, mégsem hiteles összemosni a performansszal.

Ha az európai színház létrejöttét a művészettörténet a Nitsch számára termékenyítően ható Dionüsziaéhoz kapcsolja, megint felmerül, mennyiben tér el a színházról, mégha az osztrák akcionista Dionüszosz ünnepeiben inkább látja a szertartásos és rítusos jelleget, mint a színházat. Az avantgárdnak a törzsi hagyományokkal és ősi szertartásokkal való összefüggésbe hozásával nincsen egyedül, „az előadásszerű rituális impulzus egyértelműen látható a „ (...) valamint az a tendencia [is látható], hogy az avantgarde és a „hagyományos” (a törzsi, szóbeli, az archaikus stb.) előadást összekapcsolják.”³² Azonban a dionüszoszi liturgia csak megszelídített formában ismerhető meg, „Dionüszosz a szó második [azaz helyettesítéses] értelmében jelenik meg a tragikus színjátékokban, amelyek a hellenisztikus átlényegülés nyomán bizonyos távolságot teremtettek a rítusoktól”³³, tehát már nem rítus, hanem színház. Ráadásul Nitsch még magát a színházat is szövegszerű leírásokból ismerheti, Dionüszoszt pedig elrongyolódott mítoszfoszlányokból, és itt visszautalnék Nitschnek a szöveg elutasításával kapcsolatos ellentmondásaira. Arra, hogy ez a közösség szempontjából milyen hozadékkal jár, később térek ki.

A művészetnek a mindennapokra való visszavezetése impliciten tartalmazza, hogy performansz és nem-performansz között ne lehessen különbséget tenni. *Theatrum mundi* kellene válnia, amely ugyancsak illuzórikus. Ugyanakkor Nitsch opusa mégiscsak jócskán eltér a hétköznapiaktól. Ez a gondolat fényt vet az elmélet sokadik hátulütőjére, hogy ti. ha a performansz hétköznapivá válna, akkor kiiktatódná belőle a provokáció. A provokáció záloga éppen a mindennapoktól való eltérés. Mint Beke László okosan (nyali, nyali) megállapítja: „... a happenerek hol agresszíven provokáltak, hol pedig „bevonni” akarták a nézőt (...) a kettős taktika egy közösségre sohasem alkalmazható...”³⁴ Nitsch azzal, hogy a brutalitás és a mámor szerint egymástól csak névleg távol álló kevercsét a keresztény szimbolikával párosította, kivívta az egyház ellenszenvét. Ez a performansz pragmatikai oldala, Austin terminusával élve, perlokúciós aktusa. Ha ez a fajta művészet az életbe való visszavezetést szolgálja, az legitimálja a pragmatikai dimenzió szóba hozását. Nitsch amellett kardoskodik, hogy hiába kavartak akciói botrányt, neki nem a performanszhoz szinte elválaszthatatlanul tapadó provokatív jelleg az izgalmas, hanem az intenzív létmegélés, ez

³¹ www.szinhas.hu/premier/febr/fuggony.shtml

³² Jerome Rothenberg: Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé. In: Szóke, 2000. 69., 70.

³³ A. C. Danto: *A közhely színéváltozása*. Enciklopédia, Bp. 1996. 31.

³⁴ Beke, 1997. 146.



azonban nem gátolja meg, hogy másképp (is) legyen. Úgy tűnik, maga sem képvisel határozott álláspontot, egyszer azt állítja, hogy „...támadásról szó sincs: csak azt mutatom meg, amit a katolikus egyház maga is hirdet és megvalósít” ugyanebben a futamban azonban megtoldja azzal, hogy a „[v]alódi természetüket szeretném megmutatni nekik”, amibe azért mégiscsak becsempészi a leleplezés, tehát a provokáció vágyát, és még egyértelműbb ez a szándék a következő állításnál: „célom, hogy munkáim *felkavarják* [kiemelés tőlem – G. P.] az embereket”³⁵.

Ezért aligha hihetünk Nitschnek, amikor magyarországi botrányát úgy kommentálta, hogy kevés olyan hely található a nyugati féltekén, mint a magyar főváros, ahol még mindig ekkora felháborodást váltanak ki alkotásai. Tessék, például Ausztria. 1967-ben az osztrák állam istenkáromlás vádjára való hivatkozással fél éves börtönbüntetésre ítélte, majd ezt követően még kétszer tartóztatták le. A *Hatnapos játék* kapcsán pedig az osztrák bíboros és a mögé felsorakozott érsekek, valamint az Osztrák Szabadság Párt (FPÖ) vádolta. Mindenesetre az egyház *nevében* kulturkampfort indító Semjén Zsolt (1999-ben a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának helyettes államtitkára) aligha tehetett volna jobb szolgálatot Nitschnek ingyenreklám tekintetében, mint amikor vallásgyalázás címén indított hadjáratot ellene. A kiállítás bezárásával való fenyegetőzés és a politikai nyomás pontosan az ellenkezőjét érte el (még többen mentek el megnézni), és ez a pszichológiai mozzanat Ádám és Éva bűnbeesése óta érthető: a tiltott gyümölcsök, tabuk mindig izgatták a jónépet. A bírálók leggyakoribb ellenérve az agresszió, a brutalitás és a szadizmus volt, mert ahol a keresztény szimbólumtárból előhalászott tárgyakat láttak, azonnal blaszfémiát és egyház elleni vétket kiáltottak. Az állatvédők a zsigerekig kibelezett állattetemek láttán szintén kifakadtak – zoofiliát sejtve a performansz mögött. Ugyanakkor a szép mint művészeti kategória nem feltétlenül egyezik meg a szépségnek a mindennapokban használt jelentésével, és erre az eltérésre Arisztotelész is figyelmeztetett, amikor a költészetet létrehozó okok között a gyönyörködést a rútsággal is párosította: „Dolgoknak, melyeket a maguk valóságában vizsgálva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását örömet szemléljük, mint például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait”³⁶. Danténél a pokolbeli alakok, Baudeleire-nél az *Egy dög*, Bosh apokaliptikus démonai, vagy Caravaggio hitetlen Tamásának benyúlása az oldalsebbe sem a *szép* közkeletű értelmében esztétikaiak. De már Arisztotelész is a képmás (*eikón*) apropóján a *mimészis*ben rejlő megkettőződésről beszél, miszerint ne vegyük „valóságnak” azt, amelyet Nitsch szidalmazói – úgy látszik – készpénznek vettek³⁷. Meglehetősen képmutatásnak tűnik a kilógó belek gusztustalanságától mindenáron el-

³⁵ AMTS. 16., 15.

³⁶ Arisztotelész: *Poétika*. PannonKlett, 1997. 27. (47b 10-12). (A Ritoók Zsigmond-féle fordítással szemben az Sarkady-fordítás a legocsmányabb helyett a legcsúnyább szót használja.)

³⁷ Arisztotelész a költészet létrejöttét két oknak tulajdonítja, és mindkettő az utánpótlással kapcsolatos. Az első (pontosabban az egyik), hogy örömlőket leljük az utánpótlásban, a másik, hogy örömlőket leljük az utánpótlások szemlélésében. Látható, a két okot az alkotás és a befogadás szempontjából ítéli meg, így ez az osztályozás szimmetrikus. Ha azonban most az utóbbira, a befogadásra koncentrálunk, akkor látszik, hogy az örömlés korántsem általános, közösségi, hiszen Semjén Zsolt kiszakad ebből a rendszerből. A *Poétika* szövegének a folytatása is figyelemreméltó: „Azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat, mert miközben

borzadni kívánó Semjén Zsolttól, hogy Nitsch feltételezett elmeállapotára való hivatkozással az opust pszichiátriai kérdésnek ítéli, amikor István király Koppány négy felé szabdalt holttestének véres cafatait – ha hihetünk a hagyománynak – négy várkapura tűzte ki, s e történet úgy kanonizálódott, hogy ma senki sem nevezné vallásgyalázónak első uralkodónkat. Hasonló szemforgatás az állatok jogaira való hivatkozás, hiszen nap mint nap megtörténik a disznóölés happeningje, és a böllérek élvezettel boncolják a disznót, majd az állathullában vájkálva *saját belébe töltik* (Petri György) azt. Így találkozik a magyar folklórban a fekália és az étel. Ez a boncolás csak *létmódjában* különbözik a Nitsch-féle mészárszéktől. Erről Nitsch a következőt nyilatkozza: „A hússal, vérrel, és levágott állatokkal végrehajtott akciók kollektív tudattalanainkat ébresztik fel, hívják elő. Az állatölés beépítése a játék történéseinek sorába nem jelenti sem azt, hogy elítélem az állatölés tényét, sem azt, hogy dicsőíteném. Csupán azt teszi láthatóvá, ami az emberi együttélés hétköznapi aspektusai – lásd táplálkozás, élelem-ellátás – mögött rejlik”³⁸.

Ugyanakkor amennyiben Nitsch az önmagunkkal való szembesítés és a tükörtartás gesztusa által, amelynek dilemáira még visszatérek, megdöbbeneni (is) akar, akkor társadalomkritikai célzattal is fellép, és ennyiben legitimálja a tiltakozások társadalmi kontextualizását. Félig igaz Semjén azon állítása, hogy Nitsch a budapesti kiállítást szakrális környezetben rendezte meg, félig, mert a kiscelli unitárius templom két évszázada már nem egyházi épületként funkcionál. Egyébként Nitsch 1996-ban ugyanitt, a szentélyben állította fel *Hordalék-kúp, oltárkép installációval* c. alkotását. A vallásos embert sértheti a szakralitásnak ez a figyelembe nem vétele, miért ne lehetne szentségtörésként értelmezni, a templomkapu kapcsán Eliade is a térélmény megváltozásáról beszél: „A templombelsőbe vezető ajtó arra utal, hogy itt megtörik a térbeli folyamatosság. A két tér között emelkedő küszöb a két létezési mód, a profán és a vallásos közötti szakadékot is jelzi.”³⁹ Ezért aztán Nitsch és csatlósai részéről legalább ugyanilyen álságos és olcsó érv a tekintélyre és a művészet kompetenciájára való hivatkozás, és a protestálók táborának elmaradottsággal és dilettantizmussal való megbélyegzése. Ezzel az interpretációs terrorral kisajátítaná az értelmezés jogát a magukat önhatalmúlag profi műítésznek aposztrofáló szűk réteg, és erre nem mentség, hogy a másik oldalon az erkölcs és a vallás tiszteletét valló kultúrideológusok ugyanezt a szekularizálást hajtják végre. Amíg az egyik oldalon gyakran az extrém (?) művészeti formák szinte kritikátlan elfogadása áll, addig a másik oldalt ennek csípőből történő tüzelése jellemzi. Ugyanígy nem lehet ellenérv a művészet szabadságára hivatkozni, ha az ún. művészet és az ún. élet egybekovácsolásának teóriája éppen az ún. társadalom felé való nyitottságot képviseli. Még

szemlélik azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez ez meg ez” [i. m. (48b 15-18)] Az örömet a felismerés [szüllogizmosz! – nem pedig valamely szereplő felismerése, az anagnóriszisz] okozza, amely a mimészishez kapcsolódik, tehát a mimészis célja a hasonlóság [homoioszisz], és ennek a hasonlóságnak a felismerése. Semjén is felismeri, de neki ez nem öröm; tragédia. Az utánzást valóságnak veszi, miközben magától értetődő, hogy a hasonlóság nem azonosság. Egyszersmind őt a tárgy szépsége érdekli, nem pedig az utánzás szépsége.

³⁸ „Prinzendorfban a teljesség, a kozmosz nyilatkozik meg előttem”. (Interjú Hermann Nitschcel.). Balkon 1998/9. 8. [a továbbiakban PTK]

³⁹ Eliade, 1987. 19.



mindig nem tiszta a kép, hogy a *tabudöntés*, a *tükörtartás*, vagy az *újraélés*-e az erősebb mozgatórugó. Épp itt az alkalom elidőzni, milyen szándék kormányozza Nitschet, és ebből mi győzedelmeskedik.

1957-ben fogalmazódott meg benne az ötlet, hogy a műfaji határokat áthágó, a művészeti ágakról való hagyományos beidegződéseinket szándéka szerint felülíró akcióban a keleti misztériumvallások és a totemkultuszok rituáléját az antik Dionüszosz-kultusszal és a kereszténység alapvető szimbólumaival egyesítse. A szent és a profán egymáshoz való közelítése, a szembesítés és a feltárás gesztusaival kiegészülve Nitsch valláspszichológiai megfigyeléseit voltak hivatottak betölteni. Ezzel a vallás, a művészet és filozófiai intenzív együttélésének, integrálódásának pillanatát kívánta volna elérni. Ám a *mens auctoris* nem mindig az akaratnak megfelelően süll el, pláne ha az alkotást a befogadó hozza létre – amennyiben élhetek ezzel az elcsévelt, és nem is biztos, hogy helytálló klisével. Nitsch minden mást a hat napig tartó ünnepi „szertartás” étvágygerjesztőjeként fogott fel: „Az Orgia-Misztérium Színház 1975 óta Prinzenhofban megrendezett akciói, az egy napos és a három napos játékok mellett a hatvanas évek óta végrehajtott valamennyi akció, a hat napos játék „próbája”, a happening, az akció és a performance műfaját egyesítő hat napot pedig elképzeléseim legátfogóbb realizációjának tekintem”⁴⁰. Ha egész életében erre gyúrt, ez az életmunkáját összefoglaló performansz, amelynek minden eddigi lépcsőfoka csupán, kérdés, hogyan fér meg ez a hierarchizálás, ez a *fömmü* mind az impovizatív jelleggel, mind pedig a keret kritikájával.

Nem a transzcendencia a fontos Nitschnek a mítoszban és a vallásban, hanem a valláspszichológia. Úgy gondolja, a kollektív tudattalant közvetlenül a felszínre hozhatja, hogy ezáltal bepillantást nyújtson az emberi lélek mélységeibe. Ludwig Feuerbach a vallási genealógiát lényegében szintén antropológiai elvre vezeti vissza, amiből az párolható le, hogy a vallási tapasztalat ekvivalens az embert mozgató rugók megismerésével. A keleti filozófiák pedig – és később a gadameri hermeneutika is, ettől függetlenül, vagy ebből merítve, nem tudom – azt állítják, hogy a világ megismerése tulajdonképpen az önmegismeréssel azonos. Nitschnél szintén „a játék cselekménye a résztvevő magára találása”, a Joyce-i értelemben használt *epiphania* (megmutatkozás), amikor valaminek a lényege hirtelen feltárul – de ezenközben Nitsch is elismeri, hogy a „kollektív tudattalan beárad a nyelvbe”⁴¹. A vallásos, mítoszi anyagban megtalálni vélt pszichológiai közös nevezőhöz fenomének révén nyúl vissza, azaz az eredetnél megint hibázik valami. A reprezentációba már beköltözik a megkettőzés, a hiány, az elvonatkoztatás és a reflexió, Nitsch azonban közvetlen megmutatkozásként tárja ezeket. A tükör sem hű. A láthatatlan láthatóvá tételével Nitsch akciója már úgy működik, mint egy nyelv. Művészete tárgyasul, de itt most nem arra gondolok, hogy tárgyakat hoz létre, hanem arra, hogy tárgyakkal dolgozik és tárgyakon keresztül „fejez ki”. Nem veszi figyelembe azt sem, hogy a mítoszokban meglelt ösképek a pszichológiai energiáknak már megszeliidített, vagy legjobb esetben is értelmezett változatai. Ráadásul mintha szubvertálná a hermeneutika *intellegere, interpretare, appli-*

⁴⁰ PTK. 8.

⁴¹ OMSZE. 12., 13.

care triumvirátusának klasszikus aranszabályát, nála a sorrend megfordul, előbb van az értelmezés, hogy aztán azáltal megérthessünk, újraélhessünk valami elveszett tudást, amit a társadalmi hatalom megregulázott és letaposott (Foucault).

Nietzsche szerint is a művészet segít felismerni, hogy kik vagyunk, de ő elutasította a „nagy mítoszokat”⁴². A posztmodernség egyik zászlóvivője, Jean-François Lyotard a „paralógia” nevében szintén lemondott, vagy lemondatta a „világot” (ennek minden furcsasága, az általánosító megállapítások ellentmondásai mellett is) az egységes és a nagy elbeszélésekről, a hőökről, a rendszeralkotás igényéről, Nitsch esetében azonban ezek monumentális méretükben megmaradnak, kiegészülve az olykor már önparódiának ható patetikus ejakulációval, oxigénhiánnyal és zsírszaggal. Konceptióját a következőképpen jellemzi: „Minden, ami valaha volt, voltunk, minden, ami most van, vagyunk és minden, ami valaha lesz, leszünk”⁴³ – amivel talán mintha túl sokat markolna egyszerre, de ha ez az enciklopédizmus meg is valósulna, akkor is szimbolikus interpretáció lenne, márpedig az élet nem ilyen „sűrű” (Clifford Geertz). Geertz ugyanis a rekonstrukció ábrándjára emlékeztet, hogy „[a] lezárt antropológiai írásokban, beleértve az itt olvashatókat is [kiemelés tőlem – G. P.], elhomályosul az a tény, hogy amit adatainknak veszünk, azok valójában a mi konstrukcióink”⁴⁴. Az áttételek labirintusa révén már csak ezért sem érhető el a dionüszoszi extázis, amely összefüggésbe hozható az „indulatoktól való megtisztulás”⁴⁵ (*katharszisz*) arisztotelészi kategóriájával. Igaz, nehéz kiszabizálni, Arisztotelész milyen értelemben is használja a fogalmat, annyi azonban bizonyos, hogy esztétikai terminusként. Az, hogy az elfojtásoktól való felszabadulás Nitschnél valós lenne, inkább mesterséges. Márcsak annál is inkább, mivel „[e]gyetlen állatot sem vágunk le a 6 napos játék alatt”⁴⁶, az állatok a vágóhídról érkeztek, alvadésgátlót tettek a vérükbe és többször a vért *helyettesítendő* paradicsomlével mázolták be a kifeszített állatokat. Mégha ez a paradicsomlé száz százalékos és tartósítószerrel mentes is lett volna, akkor is rontaná az *átélés* hitelét. Korántsem totális exsztázisról van szó, inkább fékezett habzású tombolásról, a konzerv sonka viviszekcióján keresztül történő, a „jón és a rosszon túli tapasztalat”⁴⁷ újraátélése *helyetti* pusztá tetemrehívásáról. Ennyit Nitsch őszinte és önmarcangoló magatartásáról... aki mindezt neveltséges pátozzsal⁴⁸, véresen komoly világmegváltó szándékkal adja el(ő), és ez egyszersmind rávilágít a performanszok hiányos-

⁴² Az már csak Nietzsche szokásos következtetlensége, hogy a Zarathustra-cuccal éppen csak egy apró célt óhajt elérni, mindössze az Újszövetség újraírását.

⁴³ OMSZE. 12. Talán mond valamit az is, hogy az eredetiben Nitsch az egész mondatot kapitálissal szedi.

⁴⁴ Clifford Geertz: Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elméletéhez. In: Uő.: *Az értelmezés hatalma*. Századvég, Bp. 1994. 176.

⁴⁵ Arisztotelész, 1997. 35. (47b 27).

⁴⁶ PTK. 8.

⁴⁷ Hegyi Lóránd: Hermann Nitsch. In: *Mythos Memoria Historia*. Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum. 1996. 114.

⁴⁸ v.ö. a neveltséges [geloiosz] arisztotelészi meghatározásával: „A neveltséges ugyanis valami nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés és rútság, mint például mindjárt a neveltséges álarc valami rút és torz, de fájdalom nélküli” i. m. 31. (49b 34-36.).



ságára, hogy tudniillik ritkán jelenik meg bennük az irónia. A *Hatnapos játék* a mámor gyaratósítása, ezért nem igaz, hogy valós eseményeket rendezne meg, ugyanúgy fiktív, ahogyan a performansz ingatag poétikája számára a színház. Azt az esztétikán túli koncepciót, miszerint „[n]agyon fontos, hogy tisztában legyünk a bennünk rejlő iszonyú erőkkal, hogy ne szakadjon át az a bizonyos gát”⁴⁹, illetve, hogy az egyház „rengeteg pszichikus energiát fojtott el, ami aztán szadomazochista formában csapódott le”⁵⁰, és hogy ezeket a felgyülemlett feszültségeket le kell csapolni, Nitsch maga is domesztikálja, így az ösztönkiélés elnapolódik.

A néző és a szerző közötti távolság eltüntetése és ez a kollektív program azt is jelentené, hogy az elfelejtett közösség fogalmát visszaszerezné a 20. század karkai alaptapasztalata számára, és célja „nem annyira az én-, mint inkább a mi-azonosság előállítása”⁵¹. Nitsch valami olyasmire törekedhet, mint amit Mihail Bahtyin François Rabelaisról szóló könyvében a karnevalizációval párhuzamban említ, a kötöttségek alóli felszabadulás örömeiben zajló falusi ünnepi hagyományokra, mely éppen úgy szembeszegült az elitkultúrával, ahogyan Nitsch szeretne szembeszegülni. Ehhez szolgálna eszközül a mítosz mint ready made (vagy idézet), és az egyes vallások mögötti tartalmak egyesítésének kísérlete. Ugyanakkor ebben a koncepcióban mégiscsak ki van tüntetve az osztrák performer szerepe, a többiek csupán kísérők, de nem a bakhánsnők vagy a mainádok értelmében, inkább a *futottak még* kategóriája szerint. Nitsch a mítoszokat testesزابja, ezáltal apokrif módon teremti is. Ezt egyébként ő is elismeri, „a hagyomány éppen azért van, hogy mindig újra fölfedezzük, hogy valami újat teremtsünk belőle”⁵², azzal a különbséggel, hogy a teremtéssel a hagyomány már identitását vesztheti. Hegyi Lóránd írja, hogy az individuális mitológia az alkotó „sajátosan poétizált világmépének és élményanyagának egyfajta pszeudo-mitológiaként, pszeudo-történelemként való megfogalmazása”⁵³, és Nitsch mitológiája is inkább saját egocentrikus alkotása, a többi résztvevő beleszólási lehetőségeit elhanyagolja. Márpedig amennyiben Nitsch a közösségélményt a mítoszok révén kívánja felidézni, és ehhez a közös tapasztalathoz a publikumnak is köze van, ügyelnie kellett volna arra, hogy a mítosz közösségi jószág, a *Hatnapos játék* pedig fenntartja az individuálisat. A résztvevők emancipálódása nélkül pedig a közösség szerepe csupán blöff, persze a szubjektív nézőpont kiiktatása már eleve is kudarcra van ítélve.

Nitsch szerint korrespondenciák fedezhetők fel a mítoszok között, amelyek absztrahálva ugyan, de alapvető emberi tartalmakat őriznek. Számára a mítosz úgy viszonyul az egyes mítoszokhoz, mint általános a különöshöz, és ez a metonímikus kapcsolat fényt vet arra, hogy az egyéniben megtalálható a strukturális. Nem nehéz észrevenni ebben Jung elgondolását, a *pszichikus energia* és az *archetípus* fogalmát, noha Nitsch másképp emlékszik erre, „feltűnt, hogy a különböző vallások és mítoszok között milyen sok a hasonlóság.

⁴⁹ HN.

⁵⁰ AMTS. 16.

⁵¹ Gorsen. 2000. 121.

⁵² PTK. 9.

⁵³ Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*. Jelenkor, Pécs 1989. 191.

megértettem az archetipikus struktúrákat, még mielőtt C. J. Jung számomra lenyűgöző könyvét olvastam volna”⁵⁴, mégis a jungi retorika kissé árulkodó. Jung az egyes emberi álmokképekben – Freudtól eltérően – mítoszi, tehát közösségi transzfigurációkat látott érvényesülni, de vajon a szimbólumok lefordíthatók-e diszkurzív nyelvre és ugyanilyen problémamentes-e a tudatküszöb alatti dolgok sérülésmentes tudatos szintre emelése? Ennek a gondolatnak antropológiai előzménye megtalálható már Ernst Cassirernél is, aki a mítoszokat és a kultúrát szimbolikus halmaznak tekintette, de még világosabb a párhuzam Claude Lévi-Strauss strukturális antropológiájával. Lévi-Strauss a vad, mítikus gondolkodást „paradigmatikus mintának” tartotta, a mitológiát olyan „kanonikus formulának”, amely a különféle mítoszokat egy struktúrába gyűjti össze. Amennyiben a mítosz a vallás nyelve, és ennyiben még a tudományos – vallási – művészeti diskurzusok szétválása előtt szimbolizáció révén testesíti meg az ember önmegismerési vágyát, úgy aitiológikus, azaz oknyomozó tudatforma, amely az emberi léthelyzetekre igyekszik választ keresni. Ezért próbálja meg egyesíteni Nitsch az antik görög mítoszokat a keresztény, a közel- és távol-keleti mítoszokkal és vallási szimbólumokkal, amelyet Rugási a *Hatnapos játék* „szinkretikus ideológiájának”⁵⁵ nevez. Hogy nem maguk az egyes mítoszok izgatják, hanem a mögöttük álló pszichoanalitikus anyag, arra bizonyosság (?), hogy „Dionüszosz esetében engem a dionüszoszi elv érdekel, nem pedig Dionüszosz, az isten”⁵⁶. Ugyanakkor az akció annak okán, hogy szimbólumokkal és így interpretációkkal dolgozik, az eredet kérdésében megint rálép a gereblyére.

Az antik és a keresztény kultúrához Nitsch kétféle antropológiai magatartást rendel, és ebben az elképzelésében újra Nietzsche csápol. Nietzsche a klasszikus görögségről többnyire Winckelmann által kialakított „nyugodt nagyság” képet próbálja dekonstruálni, rámutatva a hellének agonális természetére, amely gondolat Darwinnál a létért folytatott harc teóriájában biológiai alapokra helyeződik, Nitsch pedig ezt összekapcsolja a *vadászat* fogalmával. Nietzsche szerint a mítosz a tragédiában jutott el legkifejezőbben a csúcára, mielőtt még a tudomány – amelyhez a hegyi mester szkepszissel viszonyul – lenyúlhatta volna.⁵⁷ Ennek az életigenlő mítosznak a visszatérésén örvendezik Wagner muzsikájában, amelyre egyúttal felépítette az apollóni – dionüszuszi antropológiai ellentétpárt, és ez utóbbi meg látása szerint a görögségben szintézisben volt. Így szóla Nietzsche: „A dionüszoszi művészet rákényszerít, hogy bepillantsunk az egyéni létezés rettenetébe – és mégsem kell elrettennünk: fel- és eltűnő lények kavargásából azonnal kiemel bennünket a metafizikai vigasz.”⁵⁸ A dionüszoszi művészet egyenrangúsítása jegyében „jósolja” meg a „tragédia alkonyát” (rájátszás a wagneri *Istenek alkonyára*) hozó kereszténység kétezer éves tradíciójának bukását, és ehelyett a görögséget idealizálja, főleg a szerinte szabad és a fogalmi gondolkodásba még nem zárt preszokratikus filozófusokat: „Minden népet megszégyeníti, ha olyan csodálatosan eszményített filozófustársaságra emlékeztetjük, mint az ógörög meste-

⁵⁴ OMSZE. 12.

⁵⁵ Rugási Gyula: Hermann Nitsch, a „vallásgyalázó”. In: Mancs, 1999/28.

⁵⁶ OMSZE. 9.

⁵⁷ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*. Európa, Bp. 1986. 89. 90.

⁵⁸ i. m. 137.



rek (...) Számukra nem létezett konvenció, mert filozófusi és tudósi rend akkoriban nem létezett”⁵⁹ – ezzel mintha arra utalna, hogy a tudományos és a művészeti diskurzus nem vált volna még szét, amelyet a mítosszal kapcsolatban fent említettem. A merev kategorizálás elutasítása ellenére azonban – a nyilvánvaló metaforizáció dacára is – Nietzsche szintén dermedt jelentéshálót tulajdonít az apollóni – dionüszoszi dichotómiának, amikor az előzőt a racionalitással és a rendezettséggel kapcsolja egybe, utóbbit pedig a mámorral, a felszabadultsággal és a csapongással. A *tragédia születéséhez* tizenhat évvel később csatolt előszóban nemcsak azt vallja be – amire Nitsch nem fordított figyelmet –, hogy a dionüszoszi szemlélet rehabilitálása örökre lehetetlenné vált, hanem mint gyermekbetegséget azt is elismeri, hogy megmosolyogtató és leegyszerűsítő a görög magatartásformáknak erre a két vezérlőelvre való felosztása. Az oppozíció nem vész el, de átalakul. Ezt azonban messziről leszarja Nitsch, minden gond nélkül leapollónizza a farkaváló Rudolf Schwarzkoglert, magát pedig (naná!) a dionüszoszi művész paradigmájának felelteti meg.⁶⁰ Ráadásul nála mintha Krisztus is az apollói magatartásnak az analógiája lenne, szemben azzal, hogy a görögségből inkább csak Dionüszoszt, nem pedig az ellentétpár *egyensúlyát* emeli ki. Látható, hogy Nietzsche-től, a kefebajuszú bálványtól származik az, hogy Nitsch hiányolja a kereszténységből a dionüszoszi elvet, és innen jön az a szerény célkitűzése, hogy az antik és a keresztény kultúrát mint a két elv megtestesítőjét (ennyiben Nietzsche szövegéhez nem hű) egyesítse, a kis mohó. Ezt jelzi, hogy a „Megfeszített Dionüszosz” terminussal operál, azaz Krisztus jelzőjét a görög istenhez rendeli. (Filológiai vággyal a zsebemben megjegyzem, ez is Nietzsche-től eredhet, aki hol Dionüszoszként, hol Megfeszítetttként írta alá kései leveleit.) Nitsch-csel és Nietzschevel ellentétben a kultúrszemiotikus Panofsky azonban úgy látja, hogy az antik mitológiai alakokat – úgy a látvány, mint a filozófia szintjén – hozzácsapták és a középkortól kezdve beillesztették a keresztény kultúrába.⁶¹ Ha Panofsky talán nem is számol eléggé a *kilúgozással*, mindenesetre jelzi, hogy Európa e két kulturális alappillére nem szemlélhető olyan egyértelműen különválasztva, ahogyan az osztrák akcionista teszi. A nietzschei dichotómia által teremtett világos viszonyok összebogozódnak abban is, hogy Nitsch a vadászatot a dionüszoszi elv mellé emeli, miközben Apollón volt a vadászat istene.

A dionüszoszi játék hat napja egyrészt a bibliai teremtéstörténetre utal, másrészt e hat nap a bűnbeesés megidézésével az öntudatra ébredés szimbolikus megjelenítője is egyúttal. Van tehát fejlődés és van dramaturgia, amely ellentmondásba kerül a keret kritikájának, a nyitottság és a művészet – élet egyesítésének programjával. Eliade a tér szerkezetéhez hasonlóan megkülönbözteti a megszentelt időt a hétköznapi időtől: „Vannak egyrészt szent időintervallumok, az ünnepek ideje (melyek nagyrészt időszakos ünnepek), másfelől van profán idő, a szokásos időtartam, amelyben a vallási jelentőség nélküli események zajlanak. E kétfajta idő között természetesen nincs folyamatosság, ám a vallásos ember, rítusok segítségével átléphet a szent időbe.”⁶² Nitsch megtartja a szent és profán idő kettőségét,

⁵⁹ Friedrich Nietzsche: *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Európa, Bp. 2000. 50-51.

⁶⁰ Hegyi, 1996. 114.

⁶¹ Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Bp. 1984. 284-308.

⁶² Eliade, 1987. 61.

mivel az akció hat napig tart. Van kezdete és vége – van tehát keret. „... ünnepi időszakokban, a vallásos ember hisz benne, hogy ilyenkor *más* időben él, és valóban újra fellelte „a mitikus időt”⁶³ – Eliade mintha csak Nitschre szabta volna e mondatot. A mitikus idő tartam, állandóság, amolyan parmenidészi idő (idő-e ez még egyáltalán), ami kioltja a megkettőzést. Nitsch számára azonban a *Hatnapos játék* pirosbetűs ünnep, tehát szent idő, és így képtelenség mindennapivá tenni: minden nap nem is lehet ünnep, mert az ünnep nem mindennapos. Az ünnepélyesség ujjat húz a kaprowi mindennapisággal. Másrészt a megszentelt idő csak arra a térre vonatkozik, amelyben az akció játszódik, és ebben megint csak nem különbözik a színháztól. Illetve csak annyiban, hogy nála az idő és a tér kitágul a színház pár órási előadásához képest, a struktúra megmarad, csak méreteiben változik. Sőt még ez sem gyökeres fordulat, ez a középkori passiójátékok felelevenítése, amelyek szintén tartottak vagy egy hétig.

Ugyanakkor ez a metaforikus értelemben használható mitikus idő sem egynemű Nitschnél, egy intenzívebb időszakaszt egy nyugodtabb nap követ, van tehát fluktuáció – és ha most poénkodni akarok, akkor ezt rájátszásként értelmezhetem a *fluxusra*, de nem, nem, ez béna, bocs. A performansznak ritmust ad a nyugodt és fékevesztett(ként elkönyvelt) napok váltakozása, amely egyrészt a wagneri zene lüktetésére utal, a szerzői szándék szerint egy hattételes szimfóniának felelne meg, másfelől az ember ambivalens, romboló és építő viselkedését példázza. Ez a megkérdőjelezett identitás, az elfojtás – el/felszabadulás, orgazmus – aszketizmus, létigenlés – léttagadás, pusztulás – újjáéledés kettősége tetten érhető a freudi hagyományban és a dualista mítoszstruktúrákban is.

Az expozíció a vágóhídon leölt bika hordágyon való odaszállítása, majd megfeszített Dionüszosz-ként való keresztrefeszítése, amit a kizsigerelési akció követ, amely az elfojtások felszabadulásának se nem jó, se nem rossz tapasztalatát lett volna hivatva betölteni. A második napon a Pollockra emlékeztető akciófestés áll a középpontban, az állatvérral festett falikép és a színéváltozás. A következő nap a Dionüszosz-kultusz féktelen tombolása lenne, legalábbis a szerző szándéka szerint, és ebbe belefér még a rugby-csata is. Itt már *kötelező* lett volna a totemlakoma, a leölt állatok húsának és vérének rituális elfogyasztása, illetve a totális lerészegedés. Ez az „élet-ajzás” (Nitsch), ez az ösztönkitörés, melyben az emberi lélek mélyén felgyülemlett energiák kiáradása jelképezné a megtisztulást és az élet minél intenzívebb átélését. A kötelezőség, az erőltettség miatt azonban ez is inkább csak megrendezett spontaneitás, lasszóval nem lehet a résztvevőket a *mysterium tremendum* átélésére kényszeríteni. A negyedik nap a kompozíciónak megfelelően szintén egy nyugodtabb nap lenne, véleményem szerint azonban az, hogy az emberek a fejüket a bika belei közé helyezik, vagy hogy a ludak felkajálják a kizsigerelt állati testet, csak nagyon áttételesen jelenthetné az életigenlést, pedig Nitsch nagyon tekeri a láncot. Az ötödik nap képviselné a drámai tetőpontot, az önkívület zabolátlanságát, a vérben ázást, ugyanakkor a dübörgő tankok már inkább a 20. századi totalitárius rendszerek és háborúk felé viszik a koncepciót. Kicsit nem értem. Vagyis hogy majdnem, ha azonban ezt a prinzenborfi mészáros az elfojtások felrobbanásának példaként hozza fel, akkor nem egészen koherens ez a brutalitás

⁶³ i. m. 78.



dionüszoszi dicsőítésével. Az utolsó napon az akció körmenettel és az úrfelmutatással zárul. Nos, Nitschnél ez *jelenítené* meg a polaritás egységét, a dantei túlvilági látomás két végpontjának, a Pokolnak és a Paradicsomnak a harmóniáját, az életigenlést és -tagadást, ahogyan Sade testiség-élményében is a szexualitás egyidejűleg romboló és gyönyörteljes.

Rugási a rituáléknak, a kultusztárgyaknak és a jelképeknek heterogén hagyományból való merítését „szinkretikus szimbólumtárnak” nevezi. A performansz a közel-keleti kultuszokat összehozza az antik mitológia egyes elemeivel, amit aztán a kereszténység közismert jelképeivel, tárgyaival, és vallási téziseivel egyesít. A prinzenendorfi kavalkádban szétzaggatott állatok egyértelműen utalnak a totemizmus ősi formáira, melyben az áldozat rituális elfogyasztása a transzcendenssel történő egyesülést jelentette. A totemisztikus örökség továbbhagyományozódik az ószövetségi szövegben is, a bárány leölésének formájában, igaz, Izrael istene már elutasítja az emberáldozatot Ábrahám fia, Izsák leölésének megtagadásában. Az ókori Egyiptom állatkultusza (bika) is tetten érhető, amelyet a vallástörténet a totemizmus egy magasabb fejlettségi fokának tart.

A szétszaggatottság mint mitológiai paradigma nem csupán Dionüszoszra referál, hanem például a Széth által feldarabolt Ozirisz mítoszára is. És ugyanúgy, ahogy bacchiánus kultusz, az egyiptomi vallás is a pusztulást a termékenységgel kombinálja, melyben Ízisznek a halott Ozirisszel való egyesülése az újjáéledés erejét érzékelteti. A nemzőképességétől, így a phallosz termékenyítő voltától megfosztott Attisz hasonló sémára vezethető vissza. Tammuz a mezopotámiai főisten fia, a termékenység istene, aki minden évben újjáéled. Orpheuszt a mitológiai hagyomány szerint a thrák asszonyok tépték darabokra, amely visszacsavarható a Dionüszosz-kultuszra, hiszen az orfikusok maguk is Dionüszosz-követők. A termékenység mediterráneumi emlékezetét pedig a kereszténység a Szűz Anya-kultuszban örökölte tovább, míg az újjászületést Krisztus alakjában, aki keresztthalála után szintén feltámad. A mitológiai hagyományokban tehát a pusztulás, a termékenység és az újjászületés szinte elválaszthatatlanul összefonódik, amely különböző kultúrákban is fellelhető, nem véletlenül beszél Jung ősképekről, Lévi-Strauss pedig strukturális hasonlóságokról, mivel a különböző vallási tradíciók alapszerkezete összefügg, „csak” különböző metaforákat használnak.

A termékenység és a pusztulás kettőssége, a jó és a rossz, az élet és a halál, az építés és a rombolás ellentétének egysége a dualista rendszerekben is megfogamzott. Az iráni mazdaizmus szerint a világot a jó szellem és a gonosz szellem harca kormányozza, amelynek középpontjában Ahura Mazda (Zarathustra), a jót és rosszat egységesítő isten áll. Ahura Mazda hindu analogonja Siva, aki egyszerre a rombolást és az újjáteremtést is asszociálja (Visnu pedig Buddhában öltött testet). Lévi-Strausst követve, ennek a két keleti vallásnak – a mitológiai asszociációkat persze a végtelenségig lehetne sorjázni – az európai megfelelője a görög Dionüszosz-kultusz lehetne, amely Hermann Nitschnél a kaotikusságot, a tragikumot, az örületet az ösztönök feltárulkozásával és a zabolázatlan örömmel szintetizálná. A kereszténység tradícióiból merítve Krisztust a dionüszioszi elvvel állítja szembe, ahol a Megfeszített aszketizmusát és szenvedését az izgalommal, a gátlások levetkőzésével és az életigenléssel ellenpontozza. Erről Nitsch azt állítja, hogy a polaritást a megrendszabályozott társadalom csak eretnek módon élheti ki: „Színházam az élet létezési állapotainak



magragadására törekszik, mégpedig a legnagyobb boldogság és a legnagyobb elragadtottság állapota közötti polarításban: polarításban a létmámor és a legmélyebb pokol, a csömör, a legsötétebb ösztönök állatias rombolókedve mögött. Az o.m. színház az emberben lakozó ellentmondásosságot mutatja be annak végletesen drasztikus voltában; a valamennyi érzéknek szóló nagy ünnep a szüntelen létezésként intenzitását állítja szembe a jóléti társadalom elfojtási mechanizmusaival.”⁶⁴ Világos. A vadsággal és kieléssel nem Dionüszioszt ébreszti újjá, hanem azt az erőt, amely ebben a szemléletben megmutatkozik: „...eszem ágában sincs bármiféle ősi kultuszokat újjáéleszteni. Újfajta színházat csinállok, melyben jelentős szerep jut ugyan a kultikus elemeknek, de nem az ősi kultuszok életre keltésének értelmében.”⁶⁵ Aha, tehát a kultuszokat deszakralizálja, hogy általa valami alapvető emberi megidézéséhez érkezzon el, viszont a vallásokban rejlő tartalmakhoz a kultuszok megidézésén, a „kulturális emlékezeten” (Jan Assmann) keresztül vezet az út. Kérdés, mennyire tudja deszakralizálni az egyes vallási örökségeket, hogy a befogadó ne szentségtörtést, vagy felidézést lásson benne, hanem a Nitsch akaratával megegyező interpretációt. Ja, megint az *Ecce homós* cucc. Mert hiszen könnyen belátható a nehézség, ha azt a hermeneutikai tételt vesszük alapul, hogy kulturális „belevettségünk” meghatározza mozgáslehetőségeinket, és hogy semmihez sem közeledhetünk *előfeltevésmentesen*, gyanútlanul nagyra tárt szemekkel. Elég az hozzá, hogy az európai gondolkodást a kereszténység határozza meg, nem pedig Dionüszosz. Ennek ékes bizonyítéka, hogy a bírálók nem a bacchiánus kultusz vélt vagy valós kiforgatását illették elmarasztalással, hanem a keresztény szakramentumok felhasználását egy alapvetően profán (?) eseményre.

A kettősséget hordozza, hogy az alsó-ausztriai kastély parkja egyrészt felidézi a bibliai Édenkertet, a paradicsomi öntudatlan állapotot, másfelől pedig a dionüszioszi tradíciónak megfelelően utal a szőlőlugasokkal tömött görög tájra. Ugyanezt az ellentétet viszi tovább, hogy a *Hatnapos játék* a középkori passiójátékok és misztérumdrámák hagyományára támaszkodik, amellyel igen élesen szembenáll az orgia. Az épületet a passió szakrális térbe helyezi, és ez képviseli a középkori drámák templomterének utódját, de az orgia egyúttal deszakralizálja a kastélyt. A középkori passió hasonlóképpen a szent és a profán metszéspontjában játszódott, közvetlenül a templom előtt. E kettő osztásában van a kapu, amely még nem szent és már nem profán. „A küszöb és az ajtó közvetlenül mutatják a térbeli kontinuitás megszűnését. Ebben rejlik nagy vallási jelentőségük: egyszerre szimbólumai és közvetítői az átmenetnek.”⁶⁶ A kapu nincs kívül, sem belül; kereszteződés. Határhelyzet, és metaforikus értelemben ugyanilyen határhelyzet, hogy a prizendorfi akció a passió és az orgia között van, már nem lehet passió, mivel a kanonizáció folyamata lezárult, ezért Rugási Gyula az apokrif iratokhoz hasonlítja. A dionüszioszi orgia és a keresztény passió abban is kapcsolódik egymáshoz és a performanszhoz is, hogy Jézus szenvedéstörténetének dramatizált előadásában – ha szabad ilyet mondani – az élet és művészet valamelyest egybeesett. A templom előterében a hitelesség és mélyebb misztikus átélés érdekében valóságosan is meggyilkoltak embereket, olyan szolgákat, akikre epizódszerepeket bízott. Igaz, Jézus

⁶⁴ PTK. 8.

⁶⁵ AMTS. 15.

⁶⁶ Eliade, 19-20.



áldozatával más volt a helyzet, ott már az emberi vért börtömlőből csorgatott állati nedv helyettesítette, mivel ezt alacsonyabb rendű nem, csak egyházi személy játszhatta, akit viszont tilos volt megölni.

A passiónak ebben a korai változatában a vért a civilizáció még nem domesztikálta (pl. bor), később azonban már szimbólumokkal helyettesítette, és a passióban itt még meglévő orgiasztikus maradvány radikálisan le lett tiltva. A testiséget elfojtó kereszténység a dionüszoszi mámorimádatlaltal, az élvezettel a lelket és az önmarcangolást állította szembe. Erről a kapcsolatról és ellentétéről beszél Nitsch, amikor a „passióba fordított orgiáról” ejt szót, ahol „[a]z orgia excessusba torkolló életigenlés, a passió pedig excessusba torkolló élettagadás, s a szadomazochista élményben találkozik egymással a kettő”⁶⁷. Ugyanakkor mindkettőnek a misztikus átélés a sajátja, az egyiknek a transzcendenciával való intenzív egyesülés, a másiknak a dionüszoszi elvvel való azonosulás. A misztikát egyébként is a fokozottabb beleélésre találták ki.⁶⁸ Árpád-házi Szent Margit legendájában a misztika megparancsolja az istennel való egybeolvadást, amely (a test önmegtartóztató szándéka ellenére) nyilvánvaló szexuális asszociációkat is kelt, így ez visszacsatolható az orgia elméletéhez. Míg azonban a középkori misztika a léttől való elfordulást, az önkínzást hirdeti, ez az aszketizmus mégis rendelkezik testiséggel, hiszen Szent Margit szadomazochista módon élvezi a kínt, a gyötrést, azt, hogy tetvek futkoznak végig a testén, vagy hogy a cilicium belehasít a húsába. Gyönyörű paradoxon, hogy az askéta a testen keresztül jut el Istenhez.⁶⁹

Persze a kereszténység is számos olyan elemet hordoz liturgiájában, amelyet az ősi, barbárnak tartott misztériumokból kölcsönzött. „Időközben azonban lezajlott egy domesztikációs folyamat, s ma az a helyzet, hogy a vallás ugyan kimond bizonyos dolgokat – nyíltan szól Jézus szenvedéseiről és meggyilkolásáról és mindenről –, ám azok már olyannyira megszokottá és hétköznapivá váltak, hogy gond nélkül képes élni velük az ember. Amikor aztán szó szerint vesszük azt, amit az idők folyamán már rég senki nem vesz szó szerint, mert a megszokás normalizálta nyelhasználatunkat, nyomban óriási lesz a sokk és kitör a pánik”⁷⁰. Itt Nitsch feltehetően a vére gondol, amely kulcsszimbóluma a játéknak, márcsak azért is, mert a kereszténységnek és Dionüszosznak is alapmotívuma, ennél fogva a két kultúra kötőszava lehetne. Egyrészt jelképezi Krisztust, az askétát, másrészt Dionüszoszt, a tombolót. Nitsch úgy képzei, hogy amíg Dionüszosznál a vér vér, addig a kereszténység esetében nem az, a katolikus liturgia – hogy úgy mondjam – vérszegény.

Meglátásom szerint azonban a vér már a Dionüszosz-hagyományban sem volt az, ami; éppen Nitsch sorolja fel, minek a szimbóluma: „A Dionüszosz-elv jelenti még: a szexualitást,

⁶⁷ AMTS. 16.

⁶⁸ Felvetődik a kérdés, Nitsch nem harap-e megint túl nagyot, amikor egyszerre akarja megvalósítani a kontemplációt, az önmagába merülést, amelyek a misztika tulajdonságai, illetve a világhoz fordulást. Magyarán, lehetséges-e az, amit Nitsch így fogalmaz meg: „Nem a világtól való elvonulást jelentő misztika volt ez, ellenkezőleg: színtiszta világ-felé-fordulás.” PTK. 8.

⁶⁹ Klaniczay Gábor egy egész tanulmányt szentel annak, hogy igazolja a hasonlóságot a body art és a középkor szenvedő misztikusai között. v.ö: Klaniczay Gábor: Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez. In: Szőke, 2000. 145-183.

⁷⁰ AMTS. 16.

a mámort, a létezés mámorát droggal vagy anélkül, borral vagy anélkül, a tragédiát, a tragikusát és a halált.” és „a mámor kinyílás és összehúzódás, extrakció és kontrakció, az egyik feltételezi a másikat. Dionüszosz elve erőszakos elv, magában foglalja a rombolást is”⁷¹. Nem tud tehát kikeverdeni a metaforizációból, már maga is átfordított értelemben használja, és a jelölők újabb jelölőkre mutatnak. Még ez az „archaikus szenzibilitás” (Rugási Gyula) sem tud rákérdezni a trópusok eredetére, nem tudja tulajdonképpeniként, szó szerint venni (lásd: a fenti idézet) a metaforikusát.⁷²

Az eredet kérdése a kereszténységben már annak kialakulásánál (tehát *eredeténél*) is problémás, már ott sem ússza meg a helyettesítést. Amikor az utolsó vacsora közben Jézus megtöri a kenyeret, és azt mondja, ez az ő teste, a bor pedig az ő vére, már abban is csere-folyamat van.⁷³ A bor a vér metaforájává válik, ezért nevezi Adamik Lajos ezt „szublimált vámpírizmusnak”. Itt a szent és a profán, a perverz és a mitikus egybemosódik. Gyakran azonban a bor válik a *tulajdonképpen*i látszatává, eredetté, az asszmanni értelemben vett *kulturális emlékezet* fordul át itt felejtésbe, hiszen a borra háziasított vérről elfelejtjük, hogy valójában Krisztus metaforája. Az áldozati kelyhekbe öntött vér Krisztust imitálja, akivel a vallásos ember a vérivás gesztusa által egyesül, ragadozóvá válik, zsákmányként tekint a Megváltóra.

Ha pedig a vérivás szublimált vámpírizmus, akkor Krisztus testének rituális elfogyasztását nyugodt szívvel nevezhetjük szublimált kannibalizmusnak. Amikor a tanítványok az úrvacsorán szimbolikusan magukhoz veszik Krisztus testét, hogy egyesüljenek az abszolútummal, akkor a totemállat levágásának és szakrális elfogyasztásának ősi tradícióját transzformálják. Így a lélekre inkább hangsúlyt fektető kereszténységnek e szublimáció

⁷¹ PTK. 10.

⁷² Pont a fordítottja ennek az, amit Hegel állít a metaforák kimerüléséről: „E nyelvi metaforák azáltal keletkeznek, hogy egy szót, amely először csak valami egészen érzékit jelent, szellemire visznek át. A „megfogni”, „megragadni”, általában sok olyan szó, amely a tudásra vonatkozik, tulajdonképpen jelentése szempontjából egészen érzéki tartalommal rendelkezik, amely azonban azután elmarad és szellemi jelentéssel cserélődik fel; az első értelem érzéki, a második szellemi. b) Lassankint azonban az ilyen szó használatában eltűnik a metaforikus, amely a megszokás révén nem-tulajdonképpen kifejezésből tulajdonképpenivé változik, mivel akkor kép és jelentés ama könnyedség révén, amelyben ezeket felfogjuk, nem különböztethető meg többé egymástól, és a kép konkrét szemlélet helyett csak közvetlenül magát az absztrakt jelentést adja. Ha például a „megragadni” szót szellemi értelemben vesszük, semmilyen vonatkozásban nem jut eszünkbe, hogy emellett még a kézzel való valamilyen fogásra gondoljunk” [Hegel: *Estétikai előadások*. Akadémiai, Bp. 1980. 410.]. Ezek a fogalmak, még ha a megállapítások stimmelnek is, azonban pontosan ellentétes viszonyban alkalmazhatók Nitschre. Hegelnél a metaforikus van előbb, és ezt követi a tulajdonképpen, Nitschnél viszont a tulajdonképpen (szó szerinti) az eredeti. Nála az eredeti a tulajdonképpen az érzéki, míg a nem érzéki a metaforikus. A metafora eredetéhez akar visszanyúlni, az érzékéhez, a tulajdonképpeniséghez. Az élményt ezzel a szó szerinti értelemmel, az érzékivel kívánja megragadni. Adódik így egy probléma: Ezzel az érzéki tulajdonképpeniséggel az élményt ugyan el lehet érni – hiszen más az akcióban résztvenni, mint egy kiállítást meglátogatni –, de ez a művészet élménye, nem a dionüszoszi életfelfogásé.

⁷³ Az már csak fokozza a bonyodalmakat, hogy a bibliai szövegben a vér dolgot a vér szó jelöli. De akkor már turbózzuk fel: én speciel az Újszövetséget nem eredetiben, hanem magyar fordításban olvastam. Persze ez elég parttalan. A vértől az óceánig.



ellenére is szüksége van a testiségre, hogy összeolvadjon a transzcendenssel. Amíg azonban az utolsó vacsorán a Corpus Christit a kenyér helyettesítette, addig a katolikus liturgiában, már a kenyeret is jelképezik csupán, ostya formájában helyettesítik. Ez a hármasság (test – kenyér – ostya) a *jelölőláncolat* fogalmának is a metaforája, amelyben a jelölők újabb jelölőkre, nem pedig a jelöltekre mutatnak. Nitsch mítoszidézési technikája sem képes kiiktatni a helyettesítő gyakorlatot, maga is szimbolizációval, vagy a rész – egész viszonytal él. A kehelybe csorduló vérnek az egész Grál-mítoszt kellene felidéznie, a vérnek Dionüszoszt és Krisztust, vagy például a prizendorfi hentesboltnak a szétszaggyatást – maga Hermann Nitsch sem tud nem metaforikus kapcsolatokban gondolkodni. Ezért kétkedve fogadom állítását⁷⁵, miszerint az orgia-misztérium színházban a dolgok ismét Jézust és Dionüszioszt kezdik el jelenteni, ő sem képes kiiktatni a szimbólumok szekvenciáját és megvalósítani a deszublimációt.

Mindennek ellenére Nitsch opusa vallásfenomenológiai, mitológiai, pszichológiai és filozófiai oldalról is iszonyatosan meg van támogatva. Szinkretikus gondolkodás révén építi fel az étellel és a kozmosszal való misztikus egyesülésnek kissé zavaros koncepcióját, amit *élet-ajzásnak, ösztönkítőrésnek és léttalálásnak* nevez – jóllehet innen nézvést. A jungi retorika mellett látható, hogy heideggeri terminusokkal is dolgozik, és hermeneutikai szempontból a *létmegértés* (*Seinverständnis*) szándéka vezérli. A szimbólumok, metaforák, allegóriák és metonímiák azonban mind-mind helyettesítések, pótlékok, a dolgok nem azok, amik, hanem önmagukon túli jelölőket hoznak játékba. A performansz *nyelvként* működik, és ha nyelvként működik, ez egyáltalán nem az extázis *maga*, csupán az extázis referenciája, ezen keresztül pedig az átélés is inkább esztétikai, mintsem valós. A tét, hogy kikerülhető-e a metaforákban való gondolkodás, hiszen a mámor esztétizálása, és egyáltalán az esztétika, azzal jár, hogy a dolgok nem azok, amik. A valós és metaforikus nehezen fér meg egy házasságban, és Nitsch sem képes következetesen végigjárni az utat, talán mert nem is lehet. Ezért nem képes megvalósítani az élet és művészet összekapcsolásának koncepcióját sem, folyamatosan metaforikus jelentéseket alkot, miközben a feloldódás utópiáját görgeti maga előtt.⁷⁶ Csupán illúziót kelt, és ennyiben nem lő túl a *mimetikus* célra. Szia.

⁷⁵ OMSZE. 14.

⁷⁶ Talán egy menekülési út nyílt volna. Ha valaki azt állítja, ez nem művészet!, annak igazat kell adni. Ezzel nemcsak hogy a befogadó törli el az élet – művészet szembeállítását, hanem még ösztönzi is a művészet határaitól való gondolkodást, és ennyiben az avantgárd elérte volna a célját.